Rok III. Warszawa, 1 grudnia 1910 r. № 23.

Przegląd Muzyczny

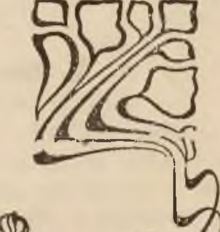


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910 — 1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 2 grudnia 1910 r., godz. 8¼ wiecz.

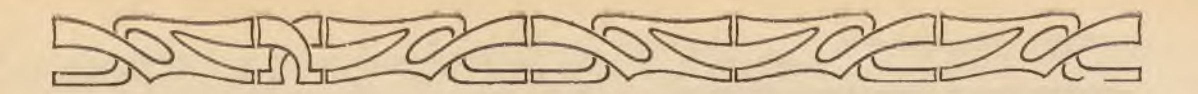
Czwarty abonamentowy Koncert Symfoniczny

pod dyrekcją GRZEGORZA FITELBERGA

z udziałem *Ireny Szwarcówny i Henryka Melcera.*

1. **W. A. Mozart.** *Symfonja C-dur („Jupiter“).* a) Allegro vivace, b) Andante cantabile, c) Menuetto (Allegretto), d) Allegro molto.

W roku 1788 już po napisaniu i wystawieniu „Don Juana“ napisał Mozart w przeciągu trzech miesięcy trzy symfonje, które w jego dorobku twórczym naczelne zajmują miejsce. Symfonje Es-dur, g-mol i C dur są to trzy różnorodnej treści arcydzieła muzyki symfonicznej, w których żywiołowa twórczość Mozarta objawiła się w mistrzowskiej—prawdziwie klasycznej formie. Nie mamy wiadomości, kiedy owe najcelniejsze (i najbardziej znane) z 45 symfonji zostały po raz pierwszy wykonane — w zapiskach Mozarta—imponujących swym lapidarnym lakonizmem znajdujemy tylko dokładne daty ich ukończenia: symfonja Es-dur: 26 czerwca, g-mol: 25 lipca i C-dur: 10 sierpnia—wszystko w owym jednym roku 1788-ym—na trzy lata przed śmiercią. Symfonja C-dur, zwana Jupiterową, jest przykładem klasycznej doskonałości. Każda z czterech jej części jest wzorem proporcji budowy, umiejętności w używaniu kontrastów, jasności i budowy tematów oraz ich kontrapunktycznego użycia; poza tą stroną formalną nie jest ta symfonja bynajmniej jakąś martwą mową tonów — przemawia ona — jak większość utworów gienjalnego twórcy Requiem—subtelnie drgającem uczuciem oraz siłą i temperamentem. Zaraz od początku operuje Mozart kontrastami dynamicznymi i rytmicznymi i w tym charakterze utrzymuje przeważnie motywy I-ej części.



Andante utrzymane jest w charakterze pogodnym, spokojnym — melodja płynie szeroko, prowadzona idealnie piękną linją.

Menuet, stanowiący część trzecią, przypomina nieco haydnowskie tego rodzaju utwory. Finale zaś jest arcydziełem sztuki kontrapunktycznej i to arcydziełem, w którem mistrzowstwo operowania środkami i fantazja szły w parze z natchnieniem; punktem kulminacyjnym tej ostatniej części, zbudowanej na pięciu tematach, jest moment, kiedy te wszystkie tematy ukazują się równocześnie z plastyką tak przedziwnie jasną, że nawet mało wprawne w słuchaniu polifonicznych utworów ucho z łatwością odróżnić je potrafi. *H. O.*

2. **L. Beethoven.** *Koncert skrzypcowy* op. 61, D-dur.

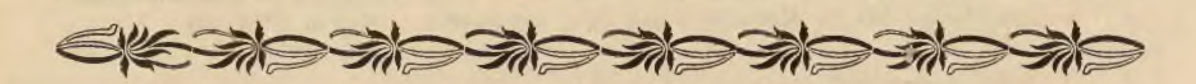
Jedyny koncert skrzypcowy wielkiego klasyka powstał w r. 1806 jednocześnie z symfonją B-dur. Według zdania Czernego koncert ten skomponował Beethoven w ciągu bardzo krótkiego czasu. Partję skrzypcową odtworzył po raz pierwszy ówczesny dyrektor teatru an der Wien, Franciszek Clement, skrzypek pierwszorzędnej miary. Jemu też dedykował Beethoven swoje dziecię duchowe, opatrzywszy koncert następującą żartobliwą uwagą: „Concerto par Clemenza pour Clement". Koncert obliczony był na zdolności techniczne pierwszego odtwórcy — solisty. Clementiemu zawdzięczano też powodzenie, jakiego doznał koncert. Dużo jednak czasu upłynęło zanim wirtuozi—skrzypkowie zaznajomili się z nim bliżej. Do r. 1836 naprz. nie był grywany w Gewandhausie lipskim. Popularność, jaką cieszy się obecnie arcydzieło literatury skrzypcowej, zawdzięcza Joachimowi. Wynika to z tego, że koncert ma do pokonania duże trudności czysto techniczne (głos solowy ma powierzone między innemi liczne figurki modulacyjne), przytem wymaga od otwórcy duszy poetycznej. Cała bowiem kompozycja tchnie głębią uczucia, w każdym frazesie kryje się morze poezji.

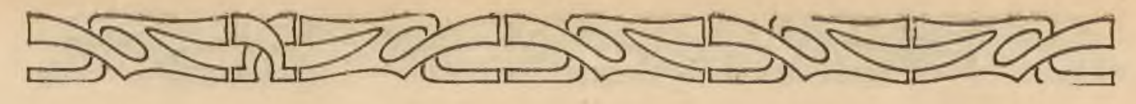
Część I koncertu (Allegro ma non troppo) poprzedza krótki wstęp, zapoczątkowany przez kotły, o nadzwyczaj rzewnym, elegijnym temacie (oboje); forma tej części t. zw. wielka. Orkiestra na równi z instrumentem solowym ma tu zadanie pierwszorzędne. Część II (Larghetto G-dur) wypełniają przeważnie warjacje na główny temat tej części, zdobny w melodję religijno ludową, pełną szczerej liryki Solista przy pomocy dźwięków tego tematu, pod względem prostoty i bogactwa melodji może jedynego w literaturze koncertowej, wlewa w niejedno serce szczęście i pokój (Temat: G, H, A, H, C, H, A, G etc.).

Ostatnia część napisana jest w formie ronda. Przypomina ona charakterem Haydna i ma w sobie dużo humoru, właściwego twórcy „Pór roku". Temat główny tryska żywą, taneczną rytmiką. W części tej odzywa się jeszcze temat główny z I części, a zakończenie, podobnie jak w częściach poprzednich, poprzedza efektowna kadencja.

3. **J. Brahms.** *Koncert fortepjanowy* d-mol op. 15.

Z dwuch koncertów fortepjanowych Brahmsa d-mol i B-dur pierwszy powstał w okresie czasu zwanego po niemiecku Sturm und Drangperiode. Oba dzieła uważane są więcej za utwory symfoniczne, w których fortepjan spełnia rolę instrumentu obligatoryjnego; nie tylko ze względu na ścisłą łączność partji fortepjanowej z orkiestrową uważany jest koncert Brahmsa za „symfonję", całe dzieło a zwłaszcza część pierwsza ma charakter „symfoniczny". Koncert d mol daje wirtuozowi niezbyt dużo sposobności do wykazania zalet gry natury zewnętrznej, wymaga natomiast od odtwórcy duszy nawskroś artystycznej, zdolnej do odczucia idei kompozytora, które starał się ucieleśnić zapomocą dźwięków. Plastyczność tematów, burzliwy, czasami dramatyczny prawie nastrój cechują część pierwszą. Druga odznacza się spokojem i ilustruje „jakby w ciszy nocnej uśpiony krajobraz; ...księżyc, ponad którym spokojnie przeciągają chmury, olśniewa srebrzystym blaskiem góry i doliny". Od czasu do czasu rozbrzmiewa właściwa Brahmsowi nuta melancholijnej zadumy, to znów głucha skarga zbolałego serca, które napróżno w przyrodzie szukało ukojenia. Doskonałym kontrastem do części drugiej jest finał pełen męskiej energji z domieszką humoru. Kunsztowne fugato należy do bardziej interesujących ustępów tej części.





Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Etnografja muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu

(25—29 maja 1909).

(*Dokończenie*).

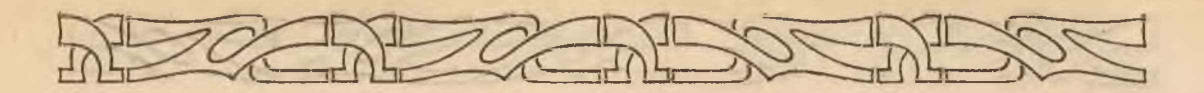
Obok Mikołaja Krawczenki wybitnym śpiewakiem dum i kobzarem jest Platon Krawczenko z Sochworostowa. Rodzaj ich improwizacji jest podobny. Lirnik Skoba z Bohaczki (gub. połtawska) śpiewa dumy z akompanjamentem liry (w tempie wolniejszem niż śpiewacy). Jego dumy są melodyjniejsze i ozdobione nawet koloraturą. Tonalne właściwości są podobne; unika jednak nuty charakterystycznej. Melodja opiera się na dominancie: przed zakończeniem jej toniką następuje łańcuch ozdobników koloraturowych. Kobzarowie towarzyszą swym śpiewom na instrumencie zwanym kobzą *) czyli bandurą (rodzaj lutni). W XVII i XVIII wieku nazwy te stosowano do różnych instrumentów. Starożytna kobza była znaną Połowcom, w XV wieku także krymskim Tatarom. Narodowym ruskim instrumentem wielostrunowym stała się już w XVI wieku. Używana dziś przez kobzarów bandura jest odmianą pandory, instrumentu strunowego z długą szyjką, rozpowszechnionego przy końcu XVI wieku w całej Europie Zachodniej; na początku XVII stulecia mieli ją przynieść do Polski włoscy muzycy **). Po rozpowszechnieniu jej na Ukrainie dodano boczne struny i nazwano ją kobzą. Obecna kobza liczy 5—6 głównych zaś 6 — 18 pomocniczych strun. Strojenie jest różne u różnych kobzarów: tosamo dotyczy i techniki gry. Zachodnie i wschodnie wpływy (serbskie i bułgarskie) nie są wykluczone; nie dotyczą one jednakże formy. Zwłaszcza orjentalne i greckie śpiewy mogły pozostawić ślady wpływów. lecz to na razie nie jest możliwem do zbadania. Dumy kozackie są pozostałością ludowej muzyki ukraińskiej, której rozkwit przypada na XVII wiek; można je zestawić z zabytkami epicznej poezji z okresu przedtatarskiego, zwłaszcza z pieśnią o wyprawie Igora przeciw Połowcom (XII wiek). Stąd też dla porównawczego studjum eposu ludowego są dumy kozackie bardzo cennym materjałem. Cenną pracę prof. Kolessy zdobi wiele przykładów muzycznych bez wyjątku interesujących.

Z innych referatów zajmiemy się tylko tymi, które posiadają ogólne znaczenie lub mogą być u nas bodźcem do podobnych prac. Są to 3 prace: Ottona Anderssona (Helsingfors), „Starożytne tonacje w ludowej muzyce z szczególnem uwzględnieniem muzyki ludowej finlandzkiej", Hjalmara Thurena (Kopenhaga) „Folklorystyczny zbiór w Kopenhadze" i Dr. E. M. v. Hornbostela (Berlin) „O wielogłosowości w pozaeuropejskiej muzyce".

I. Referat p. *Anderssona* jest wyrazem przewrotu pojęć dotyczących *stosunku tonacji kościelnych do muzyki ludowej*, jakie w ostatnich latach opanowały uczonych, którzy przyszli do przekonania, iż nie kościelna muzyka (gregorjańska) wniosła te tonacje do ludowej muzyki, lecz naodwrót. Jako dowód przytaczają uczeni pieśni ludowe Francji, Anglji, Skandynawji i innych narodów; nie uległy one podziałowi tonacji na durowe i mollowe, lecz trwają przy tonacjach kościelnych wzgl. starożytnych (zwłaszcza doryckiej). Co więcej—spotkamy te tonacje w muzyce pozaeuropejskich ludów, u których nie mógł istnieć wpływ gregorjańskich melodji ani też kościoła, będącego ogniskiem tych wpływów. Występująca w średniowieczu pentatonika jest, jak wykazały najnowsze badania, własnością całego świata. Spotykamy ją u Keltów i Słowian, u Indów i Mongołów. Tworzy ona podstawę tonacji gregorjańskich. Dlatego powstaje przypuszczenie, iż raczej melodje gregorjańskie w chwili oddania ich na usługi liturgji kościelnej opierały się na ludowych pierwiastkach, często na swieckich pieśniach (np. hymny ambrozjańskie i późniejsze niektóre). Juljan Thiersot udowodnił, że we Francji w średnich wiekach świeckie *melodie* służyły za *pieśni* kościelne. (To samo można u nas stwierdzić nietylko w kolędach). Że melodje gregorjańskie ulegały wpływom ludowych pierwiastków północnych, to udowodnił już P. Wagner, znany wybitny znawca liturgicznej muzyki. Z greckiej muzyki wzięły liturgiczne gregorjańskie melodje system tonalny i wiele zwrotów z melodji ludowych. Następnie demonstruje referent kilkanaście melodji finlandzkich, odznaczających się tem, że tonacja ich jest dorycką.

*) U nas kobza oznacza, jak wiadomo, inny instrument, dęty (niem. Dudelsackpfeife).

**) Sądy te są mylne. Pochodzenie bandury wyjaśniam w pracy „Stosunek muzyki polskiej do niemieckiej", która się wkrótce ukaże.



II. Referat v. *Hornbostela* należał do najciekawszych, jakie na kongresie wygłoszono. Autor pragnie sięgnąć do *źródeł powstania harmonji i polifonji*, badając, o ile te pojęcia *są nie obce także ludom pozaeuropejskim*. Fonograficzne zdjęcia śpiewów z Afryki, Sjamu, Jawy, Sumatry i Wysp Admiralskich służą autorowi za podstawę wywodów. W chóralnych śpiewach wschodniej Afryki, a także w Indjach używane są na końcu (w „kadencjach") kwarty i kwinty. Referent sądzi, że wobec tego „organum" z wczesnego średniowiecza nie może uchodzić nadal za błędną spekulację teoretyczną. W Japonji jest w użyciu dyssonujący dwudźwięk: sekunda; na wyspach Admiralskich istnieją śpiewy, w których zachodzą równoległe wielkie sekundy. Równoległe tercje znajdziemy w śpiewach chóralnych w Kamerunie, Togo i między Tanganiką i Nyassą. Nie są to wszakże parallele, lecz następstwa wielkich i małych tercji. Ten rodzaj jest odmienny od kwartowego i kwintowego „organum", w którem paralelizm obydwu głosów jest niezależny od kierunku melodji. Jednakże wpływ europejski jest w tych okolicach Afryki, w których śpiewa ludność w powyższy sposób, bardzo prawdopodobny *).

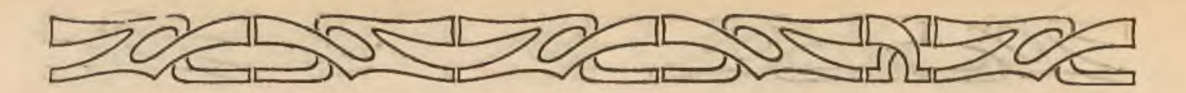
Najprymitywniejszym typem polifonicznym form jest t. zw. bordone (bordun) t. j. przetrzymywanie jednego z głównych tonów melodyjnych. Na podstawie badań materjałów pozaeuropejskich należy zdaniem autora zmodyfikować niektóre poglądy na genezę „bordonu", mianowicie 1) że „bordone" nie jest instrumentalnego pochodzenia, 2) że podstawa basowa—wogóle bas—leży poniżej głównej melodji, 3) że najprostszą formą „bordonu" jest nieprzerwane przedłużanie jednego tonu. Na Sumatrze jest w użyciu „bordone" w górnym głosie — co nie może być naśladownictwem instrumentalizmu. Źródłem wokalnego „bordonu" jest śpiewanie naprzemian dwuch chórów lub solisty i chóru, a mianowicie to miejsce, w którem chór zawcześnie wpada, t. j. nim solista ukończył swój śpiew. Gdzieniegdzie zdarza się rytmiczne urozmaicenie „bordonowe", wykonywane na instrumentach (np. u Indjan północnoamerykańskich na bębenku). Przy użyciu wielotonowych instrumentów dla rytmicznych „bordonów" zdarza się, że podczas zatrzymywania się melodji zjawia się w „bordonie" motyw ozdobny, albo też że 2 tony brzmią naprzemian. To prowadzi do zastosowania t. zw. ostinata. Przy rozwijaniu melodji zdarza się, że motyw bywa powtórzonym lub dalej prowadzonym w sąsiednim tetrachordzie; jeśli równocześnie uwaga zwraca się ku harmonicznym związkom dzięki „organum" z parallelami i jeśli „bordone" dotyka głównych melodyjnych tonów, wtedy powstaje używane w średnich wiekach „organum purum", spotykane obecnie np. w Afryce wschodniej. Nie jest to jednakże zupełnie to samo.—Najprostsza trzygłosowa forma pozostaje, jeśli nietylko główny ton melodji, ale i dwa inne, zwłaszcza kwinta i kwarta, są przetrzymywane w brzmieniu jako podwójny „bordone". „Ostinato" spotkać można często w Afryce. Czasem powstają 2 motywy będące „ostinatami" (jeden instrumentalny i drugi wokalny). Prymitywne ostinato jest proste, motywy są krótkie, refren chórowy powtarza się niezmiennie i jest tylko warjantem melodji śpiewanej przez pierwszego śpiewaka.

Następnie referent zastanawiał się nad heterofonją. Odkładamy sprawozdanie z tej części do dłuższej recenzji z pracy prof. d-ra Adlera o heterofonji. Jeśli pewne współbrzmienie dwuch tonów są umyślnie zaczepione, inne zaś omijane, wtedy powstają formy, przypominające najprostsze przykłady średniowiecznego diskantu (déchant); np. w Chinach można je spotkać. Geneza diskantu jest następująca: chóry, które wyszły z homofonicznego śpiewania naprzemian przez wprowadzenie „bordonu" i „ostinata", okazują szczególną uwagę co do pewnych współbrzmień w ten sposób, że omijają dyssonanse. Towarzyszący głos—pamiętajmy o „organum"—staje się zwolna nieco bardziej samoistnym i nabiera bardziej plastycznej melodji. Jest to najbardziej rozwinięty typ wielogłosowości w pozaeuropejskiej muzyce, spotykany u ludów nie notujących muzyki.

Mimo to jednakże należy co do hypotezy v. Hornbostela zauważyć, iż te ludy, które przy zetknięciu się z kulturą europejską przyswoiły sobie pismo, byłyby bezwątpienia rozwinęły dalej swe wielogłosowe formy, tak jak prymitywną polifonję rozwinęli Europejczycy, poczynając od „organum". Jeśli więc ludy pozaeuropejskie nie poszły naprzód, to widocznie te formy polifoniczne, jakie u nich spotykamy, nie zawierały w sobie tych twórczych elementów, które były podstawą rozwoju polifonji w Europie. Słusznie zauważył w dyskusji prof. Hostinsky, że nie należy porównywać egzotycznej

---

*) Sądzę, iż zbadanie religijnych śpiewów Koptów i ewentualnego wpływu tychże na dzikie plemiona wyjaśniłoby niejedną kwestję.



polifonji z europejską z wczesnego średniowiecza, zwłaszcza że kwestje czysto teoretyczne grały w tej ostatniej wcale nie podrzędną rolę.

P. *Hjalmar Thuren* informuje nas o zbiorach folklorystycznych w Kopenhadze. W r. 1905 otrzymała Danja centralny *państwowy* urząd folklorystyczny, „Dansk Folkemindesamling", w którym złożone są wszystkie wydane i niewydane dotychczas zbiory i publikacje dotyczące ludoznawstwa. Podstawę zbiorów tworzą rękopiśmienne zapiski, notatki i materjały po zmarłym folkloryście Svend *Grundtvig'u*. Codziennie przybywają do zbioru nowe przyczynki dotyczące życia ludu, podań, baśni, pieśni, melodji i t. d., dzięki staranności członków krajowego towarzystwa „Danmarks Folkeminder". Docent uniwersytetu w Kopenhadze dr. Axel *Olrik*, jest kierownikiem tej instytucji, która wypracowuje obszerne katalogi pojedyńczych działów. Organizacja w dziale melodji przedstawia się w następujący sposób co do ułożenia katalogu kartkowego podzielonego na rubryki:

1) Podanie grupy pieśni (ballady, pieśni żartobliwe i t. d.), do której należy tekst odpowiadający melodji. 2) Pierwszy wiersz tekstu. 3) Rym. 4) Czy już opublikowano czy nie (jakie jest pierwsze wydanie?). 5) Zanotowanie tego, który spisał melodję, miejsce jego zamieszkania i roku spisania. 6) Imię i miejsce zamieszkania śpiewaka wzgl. śpiewaczki z ludu; o ile możności także wiek śpiewającego i objaśnienia co do słuchu muzycznego (zwłaszcza czystości intonacji); również źródła ustne śpiewającego. Dodać należy, iż te punkty są bardzo często omawiane w przyczynkach i listach przysyłanych do centralnych zbiorów. 7) Podanie okręgu kościelnego, z którego melodja pochodzi. 8) Jeśli melodja znajduje się w rękopisie, to podaną jest liczba tegoż — to samo dotyczy i fonogramu. Jeśli melodja wydana w druku jest odmienna niż w rękopisie lub fonogramie, to również w rubryce znajdzie się odpowiednia uwaga. 9) Gdzie znajduje się tekst należący do melodji? Czy jest drukowany i gdzie? 10) Nowodruki melodji.—W ten sposób wypełnione karty katalogu porządkuje się według grup pieśni, w czem rozstrzyga tekst*). Stąd powstaje 7 następujących grup: 1. Średniowieczne ballady spisane po części przez damy ze szlachty w XVI i XVII wieku, po części utrzymujące się w ustnej tradycji wieśniaków duńskich XIX stulecia (około 600 pieśni i mnóstwo warjantów). 2. Średniowieczne pieśni żartobliwe. 3. Pozostałości dawnych ballad (XVII i XVIII wiek). 4. Religijne pieśni ludowe. 5. Młodsze pieśni liryczne (miłosne i t. d.). 6. Pieśni i zabawy dziecinne. 7. Uliczne piosenki, okrzyki, pieśni robotnicze i t. p. Ten sposób katalogowania kładzie nacisk na oznaczenie ścisłości stosunku melodji do tekstu i okoliczności towarzyszących tradycji. Jest rzeczą ważną sprawdzić, które i jak wiele melodji jest znanych jednemu i temu samemu śpiewakowi, czy te melodje są w całym kraju znane czy też w pewnych okolicach, czy śpiewak rozporządza tradycją niezawodną i t. d. Referent sądzi, że to jest daleko bardziej użyteczny i celowy sposób porządkowania niż według materjału muzycznego. (Przeciw temu twierdzeniu por. moje argumenty w „Metodach zbierania i porządkowania melodji ludowych", Lwów 1907).

Wreszcie należy nam podać trzy rezolucje sekcji etnograficznej kongresu:

1. Kongres wzywa istniejące archiwa fonograficzne do porozumienia się co do metod zdjęć, szczególnie zaś co do instrumentów służących do tego celu.

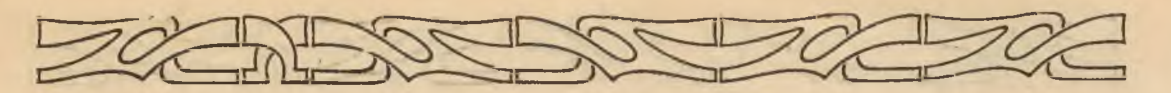
2. Spisywanie i publikacja jednogłosowych melodji, ma zawierać analizy i komentarze, jednakże *bez żadnych prób harmonizowania* (o ile sam lud swych melodji nie harmonizuje) i bez najmniejszych zmian i uzupełnień tekstu.

3. Do najbliższego kongresu ma być przygotowanym kwestjonarjusz dla muzycznej etnografji i folkloru i przedłożonym, jako jeden z głównych punktów obrad.

Precz z kluczami i znakami chromatycznymi!

Hasło to bynajmniej nie nowe! Wydają je oddawna setki adeptów sztuki tonów, naturalnie ci, których zdolności umysłowe pozostawiają dużo do życzenia. Na temat ten pisano i dysputowano niejednokrotnie; zwłaszcza domorośli teoretycy ogłaszali nowe „wynalazki", mające uprościć dzisiejszy

*) W polskich melodjach byłoby to rzeczą niemożliwą.



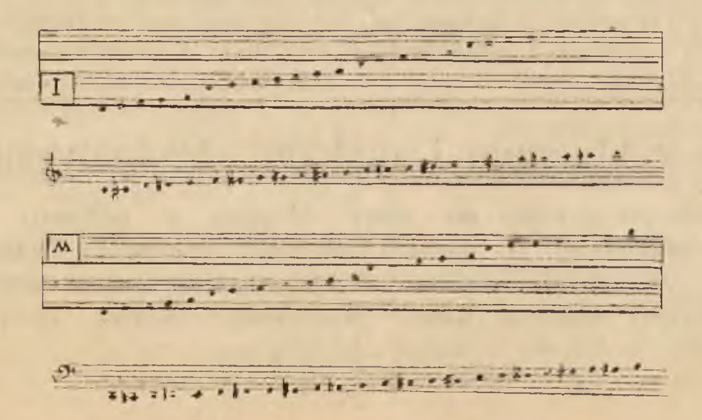
system nutowy i zastąpić klucze, a zwłaszcza te „nieszczęśliwe“ (w pojęciu pensjonarek) krzyżyki i bemole, lecz, jak dotychczas, istniejącego porządku rzeczy nie zmieniono. Do obozu reformatorów, do liczby tych, którzy niejednokrotnie uciekali się do opinji publicznej o opatentowanie „wynalazku“ należy i Gustaw Neuhaus, pjanista i pedagog (niemiec z pochodzenia, zamieszkały w Rosji). Swoje „credo“ teoretyczne wyraził p. Neuhaus w artykułach, zamieszczanych w gazetach i broszurach, z których praca p. t. „Das natürliche Notensystem“ dała powód do „starć“ (na słowa). O reformatorskich dążeniach p. Neuhausa najlepiej poinformuje sz. czytelników artykuł p. Blumenfelda, drukowany w „Russkoj muzykalnoj Gazietie“. Przytaczamy go w całości.

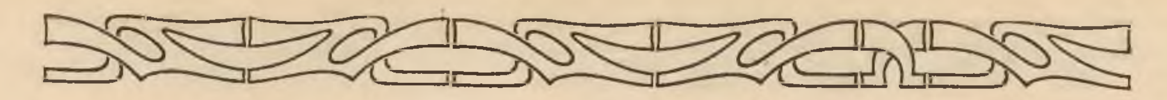
„Jeszcze w r. 1882—pisze p. Blumenfeld—podczas pobytu w Elizawetgradzie (Chersońskiej gub.), zamieszkały tam doskonały muzyk i pedagog, Gustaw Neuhaus, zaznajomił mnie z wynalezionym przezeń systemem nutowym. Daleko później, bo w roku 1906, Neuhaus wydał broszurkę w języku niemieckim, oddając tym sposobem swój wynalazek pod sąd opinji publicznej. Od tej pory niemiecka prasa fachowa i niefachowa zamieściła sporą liczbę artykułów, dotyczących nowego systemu. Ryszard Zeiller z Norymbergi, po uprzedniem otrzymaniu zezwolenia „wynalazcy“ zapoczątkował wydawnictwo nut podług systemu Neuhausa i oto przedemną leży wzorowo i starannie wydany drukiem zeszyt, opatrzony nagłówkiem: „Zur Einführung in die Neuhaus'sche Notenschrift, Natürliches Notensystem. Sammlung leichter Stücke und Etüden in Progressiver Ordnung, herausgegeben von G. Neuhaus. Verlag von R. Zeiller, Nürnberg“.

Wspomnianej broszurki p. Neuhausa na język rosyjski dotychczas nie przetłumaczono, stąd więc i inowacje autora szerszemu ogółowi nie są wiadome. Dlatego też czuję się w obowiązku (?) chociaż w skróceniu zaznajomić zarówno muzyków specjalistów jak i miłośników muzyki z tym — mojem zdaniem — doskonale uproszczonym systemem nutowym.

Zmiana polega na zastosowaniu dawnego systemu pięciolinijnego, lecz graficznie przedstawiającego klawjaturę fortepjanową; linje są tu niczem innem, jak czarnymi klawiszami przedstawionymi w linji poziomej. W taki sposób, dawniejsze pięć linji stanowią obecnie dwie oddzielne grupy z dwuch i trzech linijek, na których nuty jak na fortepjanie oznaczają dźwięki: Cis, Dis. (Des, Es) na grupie z dwuch linji i Fis, Gis, Ais (Ges, As, B) na grupie z trzech linji. Między pierwszą i drugą linijką podobnie jak na fortepjanie umieszcza się dźwięk D, a między pozostałemi trzema — dźwięki G i A, w dwuch szerszych odstępach zajmują miejsce dźwięki: w jednym H i C, w drugim E i F.

Dla łatwiejszego orjentowania się pierwsza linja każdej grupy jest dwa razy tak gruba jak pozostałe; pod tą linją znajduje się zawsze C.





Półtonów wszystkich dwanaście, i p. Neuhaus oznacza je liczbami od 1 do 12, mianowicie C- 1, Cis- 2, D- 3 i t. d. każdy z tych 12-tu półtonów oznacza się jedną nutą, a każda nuta ma tylko jedną nazwę. Nazwy te oznaczają także i interwale. Temperowany system dźwiękowy, na którym opiera się nasza muzyka da się wyrazić wobec tego i systemem nutowym. Wszystkie znaki chromatyczne i klucze usuwają się.

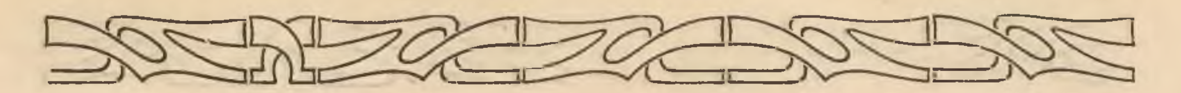
W utworach fortepjanowych nuty dla każdej ręki piszą się na 10 linjach Ponieważ każde pięć linji zawierają dźwięki jednej oktawy, to linje dla dwu rąk obejmują razem 4 oktawy, zaczynając od C do h^2. Kwadraty |1| |M| wskazują, że linje prawej ręki obejmują dźwięki oktawy razkreślnej i dwukreślnej, a linje lewej ręki wielką i małą oktawę. Linje dodane grupują się w ten sam sposób, jak linje główne, a więc przy największej nawet liczbie linji dodanych umieszczone na nich nuty czytają się bez trudności.

Z tego co wyżej powiedziano nowy system ma następujące zalety: 1) usuwa klucze, 2) usuwa znaki chromatyczne, 3) ułatwia orjentowanie się dzięki grupowaniu linji i 4) dźwięki we wszystkich oktawach notują się jednakowo. To ostatnie — podług mnie — jest najważniejsze: dźwięki, które pod względem brzmienia zachowują pewne naturalne podobieństwo notują się zawsze jednakowo, odróżniając się na papierze jak i w naturze tylko wysokością brzmienia. Na tej zasadzie p. Neuhaus metodę swoją nazywa „naturalną“. Uczący się gry fortepjanowej wraz z klawiszami poznaje i nuty. Po pięciominutowem objaśnieniu każdy uczeń jest w stanie dany dźwięk i nazwać i napisać. Nawet dla osób niegrających na fortepjanie nauka nut podług nowego systemu będzie bezwarunkowo łatwiejsza, należy bowiem wiedzieć nazwy tylko 12 nut, które bez względu na to do jakiej oktawy należą umieszczają się na grupach pięciolinijnych zawsze jednakowo. Zresztą i klawjatura w rzeczywistości ma tylko 12 różnie brzmiących klawiszy. Lecz dla tych którzy znają system dawniejszy, nowy będzie wymagal pewnego „przeuczenia się“, co jest najgłówniejszym powodem, tamującym rozwój nowej metody. Tylko stopniowo można będzie zaprowadzić reformę, do czego—wskutek widocznej przewagi nowej metody nad starą—grzechem (?) byłoby nie przyczynić się; obowiązek leży przedewszystkiem na muzykach a zwłaszcza na nauczycielach muzyki. Ponieważ przyswojenie nowej metody jest wprost błahostką, to włączenie jej do programu przedmiotów obowiązujących wszystkich uczelni muzycznych uważam za rzecz niezbędną.

Już od czasów Liszta i Wagnera muzyka—jak wiadomo—zatracila pierwiastek djatoniczny; w dziełach kompozytorów współczesnych spotykamy notoryczną sprzeczność, polegającą na tem, że muzyka oparta na chromatyce wyraża się zapomocą systemu nutowego, opartego na gamie djatonicznej. W rezultacie mamy takie mnóstwo znaków chromatycznych, że nie tylko zatraca się wszelka jasność, lecz czytanie nut staje się wprost niemożliwe. Na tem miejscu zwrócę uwagę, że cały nasz system dźwiękowy składa się z 12 tonów, 12-tu różnie brzmiących dźwięków i że wobec tego naturalny system nutowy wymaga dla nich tylko 12-tu znaków t. j. nut. Sądzę, że się nie omylę, twierdząc, że system p. Neuhausa odpowiada naglącej potrzebie.

Niektóre zarzuty ze strony teoretyków p. Neuhaus odparł w liście otwartym pod adresem Feliksa Weingartnera, zamieszczonym w „Allgemeine Musik-Zeitung“ № 36—1908. Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają mi przytoczyć na tem miejscu treści listu *), lecz nie ulega wątpliwości, że harmonja oparta na chromatyce jest

*) List Neuhausa jak również i opinje Weingartnera zamieścimy w jednym z następnych zeszytów. (*Przyp. Red.*).



równie kwestją palącą, jak nowy system nutowy. Znając talent, energję i chęć do pracy Gustawa Neuhausa, nie tracę nadziei, że i w tej dziedzinie autor oddać może duże usługi, stworzy nową metodę i zapozna z nią zwolenników swego systemu nutowego".

Tyle p. Blumenfeld. Co do nas metoda p. Neuhausa nie ma najmniejszych szans zaklimatyzowania się. Takie zalety jak usunięcie znaków chromatycznych i kluczy (inne są natury podrzędnej), nikną wobec wad (czytanie np. nut na 10 linijkach), o których pomówimy obszerniej w następnym zeszycie „Przeglądu".

Po obchodzie chopinowskim we Lwowie.

Słów kilka o uroczystości i nowym konkursie.

Pomimo szumnych reklam, wzajemnych komplementów i pełnych pochwał korespondencji do pism wiedeńskich przyznać musimy z żalem a otwarcie, że odbyty w dniach 23—30 października obchód chopinowski we Lwowie prawie żadnych nie pozostawił śladów po sobie i żadnych nie wydał *dodatnich* rezultatów. Chyba ujemne. Rozsiał bowiem wiele nieporozumień, żalów, a zamiast zgromadzić *wszystkich* polskich muzyków bez względu na zabory, stał się dzięki składowi komitetu uroczystością prawie wyłącznie lokalną i w każdym razie nie chopinowską.

Przyznać trzeba z ręką na sercu, że Lwów, pomimo swoich wielkich pretensji i ciągłego bagatelizowania Warszawy, zwłaszcza na polu muzyki, nie może zachować w sądach i czynach miary i lojalności; wszędzie brak zrównoważenia duchowego.

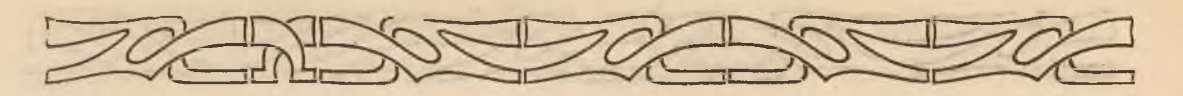
Tak więc trochę mało było samego Chopina podczas uroczystości na jego cześć urządzanych i nie zrobiono dlań prawie nic! Przedewszystkiem nie poruszono ani słówkiem sprawy sprowadzenia jego zwłok do kraju. A to przecież sprawa ze wszystkich najważniejsza! Chopin *musi* być pochowany w kraju; na razie wszystko jedno gdzie: na Wawelu czy na Skałce, w Krakowie czy w Warszawie, byle w kraju, byle w ziemi ojczystej! A sprawa jest nagląca, gdyż po wymarciu ostatniego członka rodziny, rząd francuski zwłok Polsce nie zechce wydać!

Następnie trzeba już raz zabrać się do wydania wszystkich dzieł Chopina w Polsce i w polskim języku! Czyż to nie jest upokarzające, że utwory naszego największego mistrza tonów musimy grać z wydawnictw niemieckich i tytuły ich, wstępy i przypiski czytać w obcym nam języku!

Jeżeli rocznica Chopina ma się przyczynić do większego rozwoju polskiej muzyki i do rozbudzenia polskiej twórczości, czyż nie należałoby pamiętać o utworzeniu stypendjum imienia Chopina dla polskich kompozytorów, aby mieli z czego żyć, jeżeli mają tworzyć, oraz do założenia Towarzystwa wydawniczego (imienia Chopina) dla tychże kompozytorów?

Mojem zdaniem wszystkie te sprawy są ważniejsze, aniżeli rozszerzanie dzieł Chopina pomiędzy ludem, gdyż Chopin nie pragnął wcale *taniej* popularności. Z jego wykwintnej natury, tudzież z natury ukochanego przezeń instrumentu wynika, że muzyka Chopina nie jest i nie będzie nigdy dla tłumów!

Równocześnie z uroczystościami chopinowskiemi odbywał się także—jak wiadomo —I *Zjazd muzyków polskich*, na którym ogłoszono wynik konkursu jubileuszowego. Sprawozdanie komisji konkursowej „zasługuje" żeby je przytoczyć w całości: „Nadesłano na konkurs utworów taką obfitość, *iż nie było można* wszystkich nagród rozdzielić. Z pomiędzy najlepszych kompozycji *wielkiej formy* postanowiono tedy wybrać rzecz artystycznie najlepszą i jej pierwszą nagrodę (600 koron) przyznać. *Utwór* pod godłem „Ave" okazał się tak pięknym, iż komisja przyznała mu nagrodę *jednogłośnie*. Otwarcie koperty z nazwiskiem kompozytora odbyło się wobec całego zebrania, które z nadzwyczajnem zajęciem oczekiwało tego momentu. Gdy nareszcie padło nazwisko *Karol Szymanowski*, całe zebranie okryło je rzęsistymi oklaskami. Młody kompozytor cieszy się nie od dziś uznaniem i sławą pierwszorzędnych zdolności, rzecz więc prosta, że wynik konkursu, *chociaż jeszcze nie zupełny*, zrobił wrażenie jak najlepsze".



Czy *takie* „sprawozdanie“ nie zakrawa na żart? A więc pozwolę sobie postawić następujące pytania:

1) *Dlaczego* „nie było można“ wszystkich nagród rozdzielić?

2) Jeżeli komisja nie miała czasu do przejrzenia wszystkich nadesłanych utworów, dlaczego nie odłożyła terminu rozstrzygnięcia konkursu na później?

3) Co się stało z kompozycjami „małej formy“ i z resztą wyznaczonych nagród?

4) Co to ma znaczyć: „wynik konkursu, chociaż jeszcze nie zupełny“?

5) Dlaczego sprawozdanie nie wymienia, że utwór nagrodzony jest to *sonata*, i w jakiej tonacji ta sonata? Czy komisja przypadkiem nie obawiała się, aby publiczność się nie domyśliła, że to ta sonata, którą od lat kilku prawie wszyscy muzycy we Lwowie znają?

Tak więc obawy autora artykułu „O konkursach muzycznych we Lwowie“, umieszczonego w numerze 17 „Przeglądu muz.“, sprawdziły się, niestety, najzupełniej. Czyż z tak zredagowanego sprawozdania nie wynika jasno, że komisja nie widziała wszystkich prac konkursowych, tylko chciała gładko wycofać się z tej afery przez nadanie pierwszej nagrody właśnie Szymanowskiemu, którego do niedawna tak we Lwowie zwalczano... Lecz czasy się zmieniają. W przeszłym roku wziął Szymanowski nagrodę konkursową w Berlinie, więc teraz trzeba także i we Lwowie popisać się swojem „znawstwem“! Doprawdy, żal mi „laureata“, że w *takim* konkursie brał udział i otrzymał nagrodę! *)

O samym zjeździe pisano już w „Przeglądzie“, tematu więc tego nie będę poruszał.

Samson.

Lwów.

Z polskiej literatury historyczno-muzycznej.

(Dokończenie).

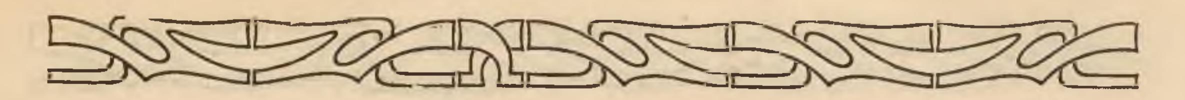
Rozdział III o oratorjach należy do najlepszych ustępów w pracy d-ra Jachimeckiego. Charakterystyka 3 oratorjów Haydna nic nie pozostawia do życzenia. Możnaby tylko nieco więcej wierszy poświęcić historycznemu stanowisku tych oratorjów — temat pociągający, choć na ogół niezbyt dokładnie zbadany, na co zapewne jeszcze dość czasu czekać będziemy. Nieco więcej wiemy o wpływie oratorjów Haydna po r. 1808.

W porównaniu z II i III rozdziałem nie wiele miejsca zajmuje „Muzyka instrumentalna“ (rozdział IV, str. 63 — 79). Pojmuję zupełnie trudności, jakie są związane z usiłowaniem napisania wiele dla laika o *kilkuset* dziełach orkiestrowych, kameralnych, skrzypcowych, fortepjanowych i t. d. Łatwo narazić się na powtarzanie tychsamych lub podobnych spostrzeżeń, nieraz niezbędnych, a zawsze laika nużących, często niezrozumiałych a nawet niedocenianych. Stąd pod wspólny mianownik podciągamy zalety mnóstwa dzieł i stajemy się zbyt lapidarni. Dobrą myślą autora było przedstawienie stosunku Haydna do symfonistów wiedeńskich (ca 1740). Bardziej wyczerpującą byłaby charakterystyka, gdyby mimo swego przekonania zagłębił się był autor w kwestji stosunku Haydna do Mannhejmczyków, których dzieła poznał bawiąc w Czechach (w Lukavcu). Kwestja chronol. pierwszeństwa jest w dziejach wszelkiej sztuki zawsze problematyczną: dotyczy to właśnie stosunku Haydna do wiedeńczyków. Czy *wszystkie* symfonje i wszystkich „wiedeńczyków“ pochodzą z epoki „hoid 1740“? Zdaje mi się, że nie i właśnie najbardziej cenne są datowane po r. 1740 lub nie posiadają dat. Od wpływu mannhajmczyków nie uwolnili się najwięksi nawet symfoniści. Czy tak, czy inaczej, dość że *dziś* nikt nie zaprzeczy, że *tylko* mannhajmczycy mogli na Haydna wpłynąć. Autor nie

*) Ostatnio o konkursie sekretarjat komitetu zamieścił w prasie codziennej następujące „wyjaśnienie“: „Konkurs muzyczny, rozpisany z powodu obchodu chopinowskiego we Lwowie, został tylko częściowo rozstrzygnięty przez przyznanie pierwszej nagrody (600 k.) p. Karolowi Szymanowskiemu za sonatę fortepjanową c-mol.

Druga nagroda za większy utwór fortepjanowy (300 k.), trzy następne mniejsze (150 kor., 100 k. i 50), jakoteż sześć nagród za pieśni (po 100 kor.), przyznane będą dopiero po ukończeniu prac komisji, której członkowie przez czas obchodu pracować nie mogli i teraz dopiero rozpoczną ponownie swe posiedzenia. Wobec wielkiej ilości utworów, oraz przeszkód, spowodowanych i tem, że jeden z członków komisji dopiero powrócił z dłuższej wycieczki koncertowej, termin roztrzygnięcia ostatecznego nie może być jeszcze na razie oznaczony, usilnem jednak staraniem komisji będzie pracę tę ukończyć jaknajrychlej“.

(Przyp. Red.).



uwzględnia badań Kretzschmara nad „symfonjami młodości“ Haydna (por. Jahrbuch der Musikbibliotek Peters“ 1910. Nie wiem czy umyślnie czy nie; w każdym razie jest to praca b. poważna, gdyż wskazująca na wpływy neapolitańczyków. Estetyczne spostrzeżenia d-ra Jachimeckiego są mimo to bardzo trafne; okrasza je niejedno zręczne porównanie. Niektóre szczegóły mogą wywołać dyskusję. Np. kwestja clavicembala w orkiestrze XVIII wieku. Czy w istocie instrument ten był „czynnikiem psującym czystość zespołu, jako mający warunki reprodukowania całej orkiestry?“ Zdaje mi się, że był nietylko „kitem zalepiającym pory harmoniczne“, ale i wpływał na koloryt. O tem można było np. niedawno przekonać się w Monachjum podczas 2 koncertów, poświęconych twórczości Friedemana Bacha, gienjalnego syna Jana Sebastjana. W rzeczywistości zepsuje się „czystość zespołu“, jeśli partję clavecinu powierzymy fortepjanowi. Z chwilą gdy Haydn i Mozart, a po części ich poprzednicy wsparli emancypację instrumentów dętych i gdy ta emancypacja stale się wzmagała, clavicembalo stracił rację bytu w *orkiestrze symfonicznej*. Nie mogę również podzielać zdania autora o sonatach fortepjanowych Haydna. Są to dzieła tak niezwykłej wartości i tak porywająco świeże, iż tylko dzisiejsza stęchła kultura muzyczna mogła je podać w zapomnienie (ale tylko w sali koncertowej). Wierzę w prorokowany (zdaje mi się przez Rubinsteina) renesans sonat Haydna. Co do sądów autora o wpływie słowiańskiej muzyki ludowej na Haydna, jestem zupełnie po jego stronie. Również w ostatnim rozdziale („Muzyka religijna i pieśni“) wypowiada autor zdanie, na które godzą się zupełnie dotychczasowe badania naukowe. Dział świeckiej twórczości wymieniony przez autora uzupełniłbym jeszcze madrygałami Haydna. Wszak autor był (wraz z podpisanym) świadkiem niezwykłego sukcesu „papy Haydna“ w roli madrygalisty na kongresie muzycznym w Wiedniu (1909). Jego „Harmonie in der Ehe“ była przedmiotem sukcesu i — „bisu“. Ten utwór jest prawdopodobnie jednym z najtypowszych przykładów żartobliwie ironicznej wesołości jowjalnego Haydna.

Praca d-ra Jachimeckiego, nieporównanie lepsza od jego monografji mozartowskiej, powinna zachęcić go do dalszych prac w tym rodzaju. Korzyść, jaką polski czytelnik odnosi z takiej lektury, jest nieoceniona. Sam zaś fakt napisania popularnej w wyższym rodzaju pracy o jakimkolwiek wielkim mistrzu jest już zasługą wielką. Tej literatury jeszcze brak. *Dr. Adolf Chybiński.*

Nowości wydawnicze.

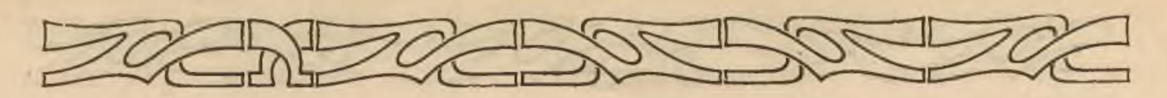
= *E. Istel*: Das Kunstwerk Richard Wagners. Aus Natur und Geisteswelt (Sammlung wissenschaftlich-gemein-verständlicher Darstellungen, Bd. 330), Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1910, 8⁰, 148 str.

Popularnych monografji o Wagnerze jest bardzo wiele, zwłaszcza w Niemczech. Wydawcy ustawicznie publikują nowe prace o twórcy „Tristana i Izoldy“; prace te są często różnej wartości i nieraz spotyka nas zawód, gdyż nic ani nowego ani oryginalnego nie doczytujemy się w tych wydawnictwach. Przedstawić życie i działalność Wagnera w popularny sposób nie jest rzeczą zbyt łatwą, gdyż łatwo można powtarzać sądy utarte, a nie jeden z nich jest już przesądem. Znany pisarz monachijski i kompozytor dr. Edgar Istel wydał właśnie dziełko o Wagnerze, W pismach muzycznych niemieckich czytamy niejedną pracę d-ra Istela, przynoszącą nieznane a zawsze ciekawe przyczynki do życia i twórczości Wagnera. Nic więc dziwnego, że autor ten był powołanym do napisania także pracy popularnej o wielkim mistrzu. Jego „Kunstwerk R. Wagners“ jest najlepszą popularną monografją o Wagnerze, jaką napisano w Niemczech. Rzecz to krótka ale bardzo treściwa i w wielu razach oryginalna. Kto rozumie język niemiecki a chciałby się szybko i gruntownie poinformować o twórczości Wagnera, ten do czasu aż się pojawi polska praca o W., sięgnie po pracę d-ra Istela i odniesie niewątpliwie wielką korzyść. Styl tej pracy jest gładki i nie czyni żadnej trudności.

Dr. A. Ch.

= *Walter Niemann*: Die Musik Skandinaviens. Lipsk. Druk i nakład Breitkopfa i Härtla. 8⁰, XII i 155.

Dzięki wybitnie utalentowanym muzykom skandynawskim, jak Grieg, Sibelius, Gade i in., zainteresowano się dziejami



muzycznemi Szwecji, Norwegji, Danji i Finlandji. Do wybitnych działaczy w tym kierunku należy znany pisarz muzyczny dr. W. Niemann. Rozprawa jego jest pisana z entuzjazmem, czasem zbyt daleko prowadzącym, ale zdolnym do obudzenia w czytelniku chęci poznania sztuki skandynawskiej. Obejmuje ona całokształt skandynawskiego idjomu, a na tem tle kreśli rozwój i obecny stan muzyki północnej. Czasem psuje się tok wywodów, gdy autor wylicza w leksykonowym stylu, ile który z kompozytorów wydał lub stworzył. Czasem zawodzi autora impresja stylu i rozumowania. Nie brak przerw w toku myśli; całość również wykazuje braki w argumentacji. Często wierzy się autorowi tylko dlatego, że w nas wmawia, iż coś jest bardzo interesujące lub wzniosłe i piękne. Przecenia autor wielu kompozytorów. Nie można jednak powiedzieć, aby nie doceniał innych. I tak np. wielokrotnie przecenioną jest muzyka finlandzka. Z uznaniem należy podnieść, że dr. Niemann wykazuje bardzo subtelnie, co jest rodzimem w muzyce Skandynawów, a co naleciałością. Wskazuje na wpływy polskie w szwedzkiej muzyce XVII stulecia. Książka zasługuje na poczytność.

Dr. A. Ch.

— *Gerhard Schjelderup u. Walter Niemann*: Eduard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke. Lipsk. C. F. Peters. 4-to, VII i 202.

Twórczość Griega opisywano już nieraz w entuzjastycznych pracach, które jednakże nie zdołały powstrzymać trzeźwiejszych umysłów od bezstronnego krytycyzmu Nie ulega wątpliwości, że wiele, bardzo wiele utworów Griega z biegiem czasu zaczyna coraz mniej interesować. Książka pp. Schjelderupa i Niemanna jest bardzo sympatyczna, mimo że nie można się oprzeć wrażeniu, iż nie uchyli wyroku zbliżającego się losu. Autorowie godzą metodę analizy krytycznej z wrażeniowem opisywaniem nastrojowej treści utworów Griega. Czyta się więc to dzieło z zainteresowaniem — jednym tchem, nie oponuje się im, gdyż unikają tonu właściwego agitacyjnym broszurom. Książkę zdobią liczne ilustracje, portrety i cytaty muzyczne. Wydawnicza strona przedstawia się wytwornie. Grieg posiada u nas tylu jeszcze wyznawców i zwolenników, że można im polecić tę książkę, jako najlepszą o zmarłym niedawno skandynawskim liryku muzycznym.

Dr. A. Ch.

— *„Ku Czci Chopina“*: Przemówienie prof. d-ra Edmunda Krzymuskiego, prezesa krakowskiego Tow. muz. na uroczystej akademji w Teatrze Miejskim w Krakowie 20 czerwca 1910 r. Czcionkami drukarni „Czasu“. Nakład autora, str. 14.

W roku jubileuszowym Chopina wygłoszono całe dziesiątki mów i odczytów, przytem po raz może tysiączny powtórzono to, o czem już dawno pisano i mówiono. Pochopnych jednak do publikowania drukiem wypowiedzianych słów nie było. Początek dał dr. Krzymuski. Jaka była w tem tendencja: czy chęć zaspokojenia osobistych ambicji, czy zamiar zaimponowania czytelnikowi treścią przemówienia, czy też intencja uczczenia Chopina trudno odgadnąć, w każdym razie dwa ostatnie przypuszczenia należy wykreślić. Przemówienie d-ra Krzymuskiego robi chwilami wrażenie psalmów pokutnych Dawida (str. 9), zawiera wspomnienia historyczne kraju, najmniej jednak poświęcono słów Chopinowi—poecie tonów, choć to może i lepiej: z tego bowiem co w „przemówieniu“ czytamy łatwo wywnioskować, że autor w dziedzinie muzyki czuje się obco.

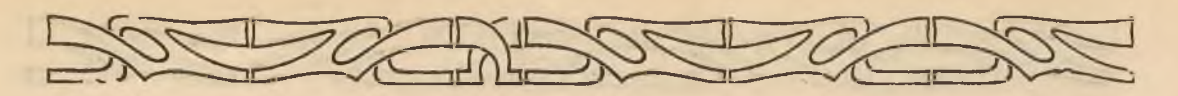
R. Ch.

KORESPONDENCJE.

Berlin, w listopadzie.

Koncerty symfoniczne: Filharmonji berlińskiej, Nadwornej opery, orkiestry Blüthnera. Recitale, Pembaura, Wery Skrjabin. — Koncerty polaków: Friedmana, Lalewicza, Wolfsona, Fidelmana.

W każdym niedzielnym wydaniu codziennej niemieckiej gazety znajdziemy w rubrykach ogłoszeń conajmniej cztery gęsto zadrukowane strony z zapowiedziami mających się odbyć koncertów, przeróżnych Klavier- i Liederabend'ów. Anonsy zawierają nazwiska artystów i bardzo znanych i mniej znanych, najwięcej jednak zupełnie nieznanych. Dla tych ostatnich jest Berlin „punktem zbornym“. Prawie każdy rozpoczynający „karjerę artystyczną“ wirtuoz czuje się w obowiązku wystąpić choć raz jeden na estradzie koncertowej

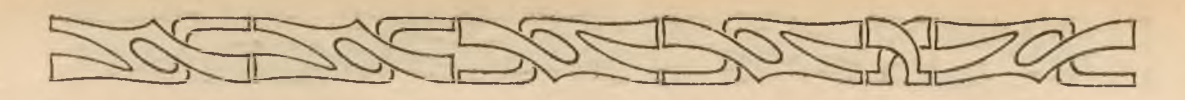


w stolicy państwa niemieckiego, a tych rozpoczynających karjerę artystyczną jest w Niemczech bardzo wielka liczba, to też co miesiąc dziesiątki młodych pjanistów, skrzypków, śpiewaczek etc. produkują się po różnych salach koncertowych. Dodajmy do tego również pokaźną ilość koncertujących tu artystów o europejskiej sławie, następnie koncerty Filharmonji pod dyr. Nikischa, koncerty orkiestry Opery pod dyr. Ryszarda Straussa, dalej t. zw. Blüthner-Orchester, no i wszelkiego rodzaju komplety muzyki kameralnej. Istny jarmark muzyczny! Na wysłuchanie tego wszystkiego braknie nie tylko czasu, ale i nerwów. Postaram się przeto wymienić tylko koncerty ciekawsze. Zaczynam od Artura Nikischa z jego orkiestrą filharmoniczną: ma on już w bieżącym sezonie trzy wielkie koncerty poza sobą (soliści: Julja Culp, Elman i Busoni). Nikisch na każdym prawie koncercie daje conajmniej jedną nową kompozycję. Dotychczas poznaliśmy dzieła Reussa, Gernsheima, Liadowa (Kikimora) i Hugo Kauna (symfonja c-mol). Nie mogę z braku miejsca rozpisywać się o każdym nowym utworze, nadmienię tylko, że z dzieł tych czterech kompozytorów najbardziej zaciekawił mnie poemat A. Reussa p. t. „der Tor und der Tod“ podług Hofmannsthala.

Ryszard Strauss na koncertach nadwornej orkiestry (operowej) postanowił dać cykl symfonji Beethovena, oraz wszystkie własne poematy symfoniczne. Na pierwszych kilku koncertach dyrygował III, V i pastoralną symfonją Beethovena, z własnych zaś dzieł, między innemi, znakomitym „Sowizdrzałem“. Strauss odtwarza kompozycje własne wzorowo, przytem znać sumienną pracę przygotowawczą; w interpretacji jednak Beethovena razi mnie pewna nerwowość, przesada w tempach i chęć modernizowania; szczególniej dało się to odczuć w piątej symfonji. Na ostatnim koncercie zapoznał Strauss publiczność berlińską z trzema nokturnami Debussy'ego; trzy te utwory zatytułowane: I Nuages, II Fêtes i III Sirènes (ostatni z chórem żeńskim) są perłą nowoczesnej muzyki francuskiej. Zwłaszcza pierwszy z nich posiada w sobie tyle nastroju, jest tak pastelowym w kolorycie orkiestrowym, zbudowany przytem na tak egzotycznych, a niewyszukanych harmonjach, że, słuchając go, zapominamy zupełnie o całym zewnętrznym świecie. Drugi nokturn (Fêtes) tchnie życiem i humorem, w dodatku humorem iście francuskim, tak odrębnym od humoru muzycznego niemieckiego. Żaden niemiec nie zdobędzie się na tyle finezji, na tyle przejrzystości w orkiestracji. Humor w niemieckiej muzyce symfonicznej (czasami i operowej) jest mocno naciągnięty i fabrykowany zapomocą różnych efektów instrumentacyjnych, charakteru dzieła to jednak nie zmieni i nie wyzwoli go z pewnej ociężałości; nawet „Till Eulenspiegel“, tak niebywały w kolorycie i charakterystyce motywów, jest podług mnie trochę „przygrubawy“. Jakże innym jest Debussy w swoim „Fêtes“: pełen życia i dowcipu, a jednak dyskretny i subtelny. III-ci nokturn ma formę zbyt wydłużoną, za to pod względem piękności nie ustępuje poprzednim.

Berlin posiada jeszcze trzecią orkiestrę symfoniczną, t. zw. Blüthner Orchester. Urządza ona koncerty symfoniczne z udziałem solistów, oraz (na wzór filharmonji berlińskiej) koncerty popularne, przeważnie pod dyrekcją Edmunda von Straussa. Dodatnią stroną orkiestry jest niezły kwintet smyczkowy, natomiast dęte instrumenty (szczególniej klarnety i I-sza waltornia) pozostawiają dużo do życzenia. Koncertami symfonicznymi kierują Zygmunt von Hausseger i Józef Stransky. Hausseger jest muzykiem i dyrygientem bardzo poważnym, lecz Stransky (w ostatnich czasach bardzo tutaj „modny“) pomimo swej rutyny (nota bene operowej), jest kapelmistrzem, który może słuchacza zmusić do opuszczenia sali podczas koncertu. Bezsensowne, nie powodowane nawet „ognistym temperamentem“, rzucanie się przy pulpicie, denerwuje tylko słuchacza; zresztą fakty mówią za siebie: jeśli dyrygient nie jest w stanie utrzymać w karbach własnej osoby, to już napewno nio dokona tego z orkiestrą, liczącą 60 muzyków. Program ostatniego koncertu orkiestry Blüthnera nosił tytuł: „Slavisch-böhmischer Abend“ (?), a składał się z utworów Drorzaka (Symfonja II), Smetany (Vysechrad), Czajkowskiego (uwertura 1812) oraz Mahlera, który, jak wiadomo, urodził się również w Czechach. Wykonane przez śpiewaczkę Schmitz-Schweicker z tow. orkiestry „Kinder-Totenlieder“ Mahlera posiadają w sobie dużo głębi i szczerego smutku. Mahler doskonale zrozumiał i odczuł charakter tekstów Rückerta; partja orkiestrowa, stanowiąca tło tych pieśni, przeprowadzoną jest bardzo powściągliwie, niemniej jednak nie zbywa jej na ciekawych szczegółach instrumentacyjnych.

Z solistów (recitale) wymienię tylko tych, którzy grą swą, lub też programem specjalnie się wyróżnili. Pierwszeństwo należy się pjanistom. Józef Pembaur (Lipsk), ceniony mistrz fortepjanu odtworzył 18 października artystycznie ułożony program pierwszego koncertu, mianowicie: cztery ballady Brahmsa, cztery ballady Chopina i dwie legendy



Liszta. Pembaur posiada w grze dużo poezji i polotu, ma przytem niezmiernie wybujałą fantazję; mam wrażenie, że artysta, grając, unosi się w jakieś nadziemskie krainy i zapomina nawet że publiczność go słucha i obserwuje. Zdaje się, że jest to typowy artysta „z bożej łaski“.

Interesujący był recital fortepjanowy pani Wery Skrjabin. Do programu weszły wyłącznie kompozycje małżonka pjanistki, Aleksandra Skrjabina. P. Wera Skrjabin posiada wyrównaną technikę, do ujemnych stron gry należy pewna rubaszność i brak spokoju. P. Skrjabin odegrała między innemi 12 preludjów (op. 11, 13, 15 i 17), poloneza (op. 21) i sonatę fis mol. W większości tych utworów, specyficznie fortepjanowych, znać jeszcze dużo wpływu Chopina. Kilka dni przed recitalem grała pani Skrjabina również kompozycje rosyjskie z orkiestrą pod dyrekcją Safonowa.

Wieczory chopinowskie Ignacego Friedmana dostarczły mi dużo wrażeń artystycznych Nawskroś zrównoważony artysta posiada same niemal zalety: jako pjanista—wirtuoz dużą i powiewną technikę i piękny ton, jako artysta dużo głębi i wielką inteligiencję muzyczną (tej ostatniej, niestety, większość wirtuozów nie posiada).

Oprócz Friedmana, występowali tu dwaj rodacy: Jerzy Lalewicz i Juljusz Wolfson. Obadwaj zasługują przedewszystkiem na uznanie za tendencje zapoznawania publiczności niemieckiej z utworami młodych kompozytorów polskich. Prof. Lalewicz odegrał między innemi sonatę c-mol Karola Szymanowskiego. Wykonaniem całego programu dowiódł on, że jest pjanistą bardzo solidnym i skrupulatnym, tylko, słuchając sonaty Szymanowskiego, zdawało mi się, że możnaby z niej więcej „wydobyć” (oczywiście nie efektów fortepjanowych). Nie można też powiedzieć, że kompozycja Szymanowskiego była tak dobrze zagrana, jak np. polonez fis mol Chopina (doskonały rytm i tempo).

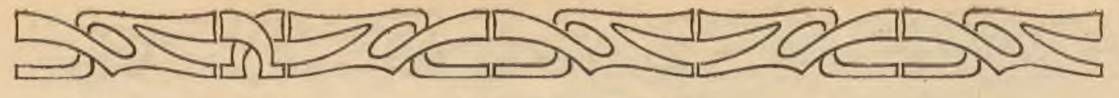
Juljusz Wolfson, znany w Warszawie pjanista, zamieszkały od kilku lat w Wiedniu, zrobił ogromne postępy. Wykonaniem trudnej sonaty f-mol Brahmsa dowiódł, że posiada odpowiednią siłę i technikę; zaś w sonacie b mol Chopina wykazał dużo prawdziwego artyzmu, oddzielne części odegrane były bardzo nastrojowo; p. Wolfson ma przytem rzadko piękne pjanissima i dużą dozę sentymentu. Krytyka berlińska zwróciła na p. Wolfsona baczną uwagę, publiczność zaś przyjęła go w sposób niezmiernie życzliwy, zmuszając do naddatków.

Nadmienić wreszcie należy o dużem zainteresowaniu, jakie wywarł tu koncert skrzypka p. Fidelmana z Warszawy, ucznia dyr. Barcewicza. *Ignacy Neumark.*

Z Poznania.

Na ruch muzyczny poznański składa się akcja jednego biura koncertowego polskiego a dwuch niemieckich, siedmiu towarzystw śpiewackich i muzycznych polskich a dwudziestu takichże towarzystw niemieckich. Sam stosunek liczby powyższego wykazu objaśnia, że prym w ruchu muzycznym w poznańskiem dzierżą Niemcy. Tak też jest w istocie. Upewni nas o tym sądzie pobieżne choćby porównanie ilości i jakości koncertów niemieckich z polskimi. Polskie biuro koncertowe p. Niemierkiewicza urządziło w ostatnich trzech latach koncerty solistów: Prusa, Łowczyńskich, Lipskiego i Michałowskiego, zaś biuro niemieckie Simona dało miastu w tym czasie koncert Kathleen Parlow, Elen Gerhardt, Leopolda Godowskiego, Teresy Carens, Julji Culp, Henryka Marteau, Zuzanny Dessoir, Willy Burmestra, Edwarda Rislera i Luly Mysz-Gmeiner. Drugie biuro niemieckie Rote et Bock'a prócz kilku koncertów solistów urządza co rok sześć koncertów symfonicznych, ośm koncertów towarzystw „Verein junger Kaufleute“ i dwa koncerty Henni'ga (oddział muzyczny Tow. Gesellschaft für Kunst und Wissenschaften).

Na sezon bieżący zapowiedziało biuro Simona ośm koncertów, na których wystąpią kolejno: Petschnikoff, Julja Culp, Burmester, Wüllner, Lamond, Dessoir, sławny kwartet czeski i berlińska orkiestra Blüthnera· Rote & Bock obiecują prócz zwykłych koncertów symfonicznych, Henniga i „towarzystwa młodych kupców“, występ Friedmana, Regera, Serato a może i kilku innych. Biuro zaś Niemierkiewicza wyrzekło się bodaj zamiaru urządzania koncertów w tym sezonie. Garść więc Polaków, dążących do zdobycia kultury muzycznej i łaknących muzyki skończenie dobrej, sięgnie po nią i weźmie ją z obcej ręki, reszta zadowolni się operetką, operą, popisami amatorów na wieczornicach ludowych i koncertami towarzystw śpiewackich, o których napiszę w następnej korespondencji. *T. P.*



KONCERTY.

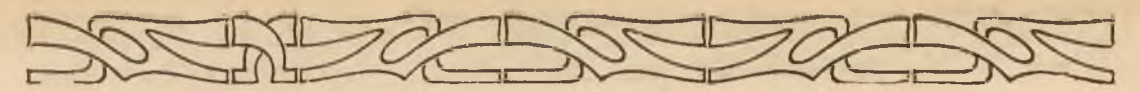
Z sali Filharmonji.

§ A jednak Warszawa potrafi czcić swe syny. Nie wszystkich wprawdzie; jest wybredną (w stosunku do swoich), zmienia często gust (lubi nowalijki) i jest niestałą (jako rodzaj żeński); swoich kocha bardzo, woli jednak, aby miłości zaznali wpierw u obcych; z powodzenia „swojaka“ cieszy się niezmiernie, trzeba tylko, żeby „swojak“ doznał powodzenia poza granicami kraju i zaopatrzył się koniecznie w „cenzurę“ zagraniczną. Dla wielu, których przedtem benjaminkami zwała, okazała się często macochą. Lecz są i tacy, dla których uczuć nie zmieniła i przy sposobności chętnie je manifestuje. Snadź zasłużyli sobie na to wyróżnienie, umieli nawiązać ścisły kontakt i... zobowiązać ją względem siebie. Do tych „wyróżnionych“ należy mistrz Stanisław Barcewicz, a przekonaliśmy się o tem najlepiej na koncercie, urządzonym z racji przypadającej w roku b. jego 25-letniej działalności pedagogicznej. Tłumy na sali, nastrój podniosły, owacje, wieńce i upominki były najwymowniejszymi dowodami uznania. „Wygrał“ je mistrz, coprawda, oddawna: „wygrał“ na strunach czarownych skrzypiec, z których i na koncercie jubileuszowym popłynęły te znane dźwięki co i łzę wycisną z oka i w zbolałe serce wleją balsam ukojenia. Bo mistrz — to czarodziej, jakich mało: trudno się oprzeć suggiestywnej władzy, którą rozpościera nad słuchaczami jego nawskroś artystyczna dusza. Dary z talentu na uroczystym dla jubilata wieczorze w sali Filharmonji złożyła i uczennica mistrza p. Rotmilówna. Nie chcąc pozbywać wirtuozki długiemi a szablonowemi pochwałami, dla określenia jej talentu użyję może zbyt pospolitego ale zato wiele mówiącego zdania: prawdziwa artystka z Bożej łaski. Koncert uświetnił udział p. Dygasa i chóru konserwatorjum pod dyr. p. Maszyńskiego.



§ Drugi abonamentowy koncert symfoniczny zaznajomił nas z uwerturą Pawła Scheinpfluga do komedji Szekspira. Nazwisko kompozytora—jak dotychczas—u nas prawie wcale nieznane, stąd tem większa ciekawość w kierunku twórcy i dzieła. Coprawda i między swoimi Scheinpflug nie jest zbyt głośny, w każdym razie zasłużył się już literaturze koncertowej wzbogacając ją kilku poważnemi dziełami prawie ze wszystkich gałęzi sztuki twórczej. Stosownie do założenia autor miał zamiar stworzyć specjalny genre lekkiej muzyki, nadał więc uwerturze charakter pogodny, wesoły, chwilami tylko zbliża się zbyt blisko do granic banalności. Fizjonomja twórcy zarysowuje się w uwerturze nie dość jeszcze wyraźnie, w każdym razie dziełu należy przyznać zalety, jak doskonałą instrumentację, dobrą robotę kontrapunktyczną, świeże i niekonwencjonalne pomysły harmoniczne. Solistka wieczoru p. Helena hr. Morsztynówna odtworzyła dwa koncerty fortepjanowe: Mendelssohna g-mol i Liszta Es-dur, składając nowe dowody doskonałego opanowania instrumentu i zalety gry prawie zupełnie dojrzałej. Pewna brawurowość, temperament, umiejętność odczuwania intencji kompozytora to także plusy na korzyść wirtuozki, minusy: dobór programu (wykreślony z repertuaru prawie wszystkich poważniejszych pjanistów koncert Mendelssohna, jako utwór nadający się więcej dla studjujących grę fortepjanową), oraz mało krytycyzmu w doborze utworów naddatkowych. Orkiestra pod dzielną wodzą p. Fitelberga oprócz uwertury Scheinpfluga i akompanjamentu do koncertów Mendelssohna i Liszta artystycznie wykonała patetyczną Czajkowskiego. *R. Ch.*

§ 4-ty koncert popołudniowy z cyklu Beethovenowskich dostarczył licznie zebranej publiczności poważnych i wysoce artystycznych wrażeń. Program zawierał „Eroikę“ Beethovena, poprzedzoną treściwie tym razem opracowaną pogadanką p. Gużewskiego, uwert. do op. „Wesele Figara“ Mozarta, „Z życia narodu“ Noskowskiego i trochę monotonne „Warjacje symfoniczne“ Boelmana w interpretacji utalentowanego wiolonczelisty, p. L. Rostropowicza. Wszystkie te utwory były odtworzone przez orkiestrę pod dyr. G. Fitelberga doskonale. Małe zastrzeżenie zrobiłbym tylko co do wykonania ostatniej części „Eroiki“, a właściwie końcowego jej ustępu (poco andante), który był według mnie prowadzony cokolwiek za wolno. Debjutant, p. Rostropowicz, zrobił wrażenie skończonego wirtuoza, tak pod względem sprawności technicznej, jak i artystycznego odczucia granego utworu; szkoda tylko, że poważny nastrój, wywołany przez młodego artystę objawami prawdziwego talentu, psuły nienaturalne pozy, przypominające karykatury z pism humorystycznych.



§ Pierwsze występy początkujących solistów rzadko kiedy bywają udatne z powodu tremy pozbawiającej ich niezbędnej w takich chwilach równowagi duchowej. Do takich właśnie należy występ p. Epsteinówny na sobotnim koncercie (26/XI). Młoda ta pjanistka posiada ładny ton i dość dużą technikę, w zupełności wystarczającą do opanowania wykonanego przez nią koncertu a-mol Schumanna, za mało jednak panuje nad nerwami, co fatalnie odbiło się na jej grze, nierównej i pełnej przykrych niespodzianek dla dyrygienta.

P. Gużewski (występujący na tym koncercie w charakterze kapelmistrza) pomimo tak niekorzystnych warunków, z godną podziwu przytomnością umysłu doprowadził całość do końca bez katastrofy. Jednakże zdenerwowanie solistki udzieliło się widocznie i jemu, bo następujące po tym numerze produkcje orkiestrowe były niekiedy w tempach zbyt szybkie i nie miały już tak starannego wykończenia szczegółów, jak wykonana na początku uwertura Wagnera do op. Latający Hollender, lub symfonja Goldmarka.

P. Körbrowa odśpiewała kompozycje swoich współrodaków: Smetany i Prohazki wykazując dużo poczucia artystycznego i umiejętność władania głosem, nie zawsze niestety mile brzmiącym.

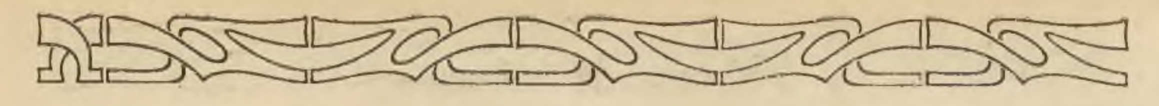
§ Przyciągającą dla muzykalnej publiczności atrakcją była zapowiedziana w programie 3-go koncertu symfonicznego G. Fitelberga symfonja Karłowicza p. t. „Odrodzenie". Jest to jeden z najpierwszych utworów przedwcześnie zgasłego mistrza, nie zupełnie wolny od wpływów obcych i utrzymany jeszcze w formie klasycznej, lecz zapowiadający już wyraźnie przyszłego twórcę „Odwiecznych pieśni".

Interesującym był również występ znanej w Warszawie Irenki Eneri, pjanistki bardzo młodziutkiej, pomimo to odznaczającej się już wprost zdumiewającą—ze względu na wiek—dojrzałością artystyczną. W traktowaniu odegranego przez nią koncertu e-mol Chopina za mało może było siły, a wskutek tego nie wszystkie gamy i pasaże jasno wyszły z pod jej paluszków (szczególnie w prawej ręce), było jednak takie odczucie i umiejętność wypowiedzenia intencji kompozytora, jakie rzadko spotykają się u dorosłych wirtuozów. Z takiem samem zrozumieniem wykonane były pozostałe numery programu (utwory Chopina) i dodane na bis kompozycje Schumanna i Rachmaninowa.

Doskonale usposobiona orkiestra za znakomite wykonanie symfonji Karłowicza i „Anhellego" Różyckiego nagrodzona była serdecznemi oklaskami. *Tad. Cz.*

Kronika.

— **Z polskiej literatury symfonicznej.** P. Ludomir Michał Rogowski napisał nowe dzieło symfoniczne, zatytułowane: „Suita białoruska" op. 9. Utwór młodego kompozytora wykonany był po raz pierwszy w Wilnie na III koncercie symfonicznym tamtejszej orkiestry symfonicznej pod dyrekcją autora. O „suicie" krytyk muzyczny „Gońca wileńskiego" pisze: „Jak sam tytuł wskazuje, kompozycja ta oparta jest na tematach pieśni ludu biało ruskiego, które kompozytor opracował w sposób ciekawy. Zachowując miejscami temat nietknięty, w jego pierwotnej formie, zaopatrzył go, nie zatracając pierwiastkowego charakteru pieśni, w bogatą harmonizację, w której rozwinął duży zasób inwencji i szczerego natchnienia. Tchnienie głębokiego, aż przygnębiającego w swej melancholji liryzmu wieje w części pierwszej, z dalekiej płaszczyzny krajobrazu białoruskiego, którego smętną monotonję obrazuje doskonale trzytonowy zasadniczy motyw. Lecz lud ten przygnębiony miewa rzadkie chwile radości i wtedy wybucha jego przytłumiony temperament z żywiołową siłą, dając swój wyraz w porywającym, trochę dzikim tańcu jakim jest „miacielica" i „lawonicha". Autor „suity" głęboko wczuć się musiał w istotę ducha tego ludu, gdy ją tak wiernie i w pięknej formie oddać umiał. Część III (Dziady) nie wywarła należytego wrażenia, lecz wina tu zdaje się przedewszystkiem orkiestry, która nie umiała skupić się należycie, często przytem rażąc ucho zbyt już nieczystemi dźwiękami. Stosuje się ta uwaga przedewszystkiem do instrumentów dętych. Zakończenie „suity" jest. podług mnie, jakby niedociągnięte w wyrazie. Linja, którą zakreśla, wznosi się do punktu kulminacyjnego i opada stopniowo, przechodząc w temat części I „suity". Otóż ów punkt kulminacyjny, jaki bezsprzecznie stanowi piękny hymn białoruski, nie daje dostatecznego wyrazu siły, którego tu wprost domaga się ucho wrażliwego i inteligientnego słuchacza. Wrażenie pewnej mglistości i rozproszenia, jakie się tu odbiera, zatarłyby, zdaje się, w zupełności pewne zmiany w instrumentacji. Po wysłuchaniu całości ogólny wniosek: sięgnąwszy do mało dotąd znanej skarbnicy tutejszego ludu, z surowego materjału, jakim jest wogóle pieśń gminna, stworzył młody kompozytor dzieło piękne, owiane czarem prawdziwej poezji".



— **Wilno.** Na III koncercie symf. „Wileńskiej orkiestry symfonicznej“ wykonano pod dyr. Adama Wyleżyńskiego symfonję patetyczną Czajkowskiego i „Suitę białoruską„ L. M. Rogowskiego. „Suitą“ dyrygował autor. Gorąco oklaskiwanemu kompozytorowi wręczono starą białoruską kobzę ozdobioną pękami kwiatów.

— **Petersburg.** W roku b. złożono 500 podań o przyjęcie do konserwatorjum. Wskutek przepełnienia uczelni nie wszystkie prośby uwzględniono. Powołano na profesorów: S. Ljapunowa (klasa gry fortepjanowej) i Czernowa (przedmioty teoretyczne).

— 14 listopada w Małej sali konserwatorjum dał koncert własny Józef Śliwiński. Program obejmował utwory Schumanna, Liszta, Chop'na i Paderewskiego.

— Emil Młynarski dyrygował dwoma koncertami Tow. muz. Z kompozytorów polskich uwzględniono Stojowskiego (scherzo z symfonji) i Noskowskiego („Step“).

— **Moskwa.** 16 listopada Artur Nikisch dyrygował koncertem symfonicznym S. Kusewickiego, poświęconym utworom Czajkowskiego (uwertura „Hamlet“, suita orkiestrowa op. 55 i symfonja 6 h-mol). Na koncercie tym obchodzono zarazem 15-letni jubileusz od chwili pierwszego przybycia Nikischa do Moskwy.

— 21 listopada Towarzystwo Filharmonijne urządziło 1-szy wieczór kameralny z udziałem Pugno i Ysay'a. W program między numerami solowemi weszły sonaty skrzypcowe: Cezara Francka i Ryszarda Straussa (Es dur).

— 6 grudnia daje tu swój recital Józef Śliwiński.

— Cesarskie Towarzystwo Muzyczne w dn. 9, 10 i 11 grudnia obchodzić będzie uroczyście 50-letni jubileusz od chwili założenia. Uroczystość zakończy koncert, w którym wystąpią najsławniejsi wychowańcy tutejszego konserwatorjum. Będą wykonane utwory byłych uczniów konserwatorjum: Skrjabina (2 symfonja), Taniejewa (kwartet) oraz Rachmaninowa (3ci koncert fortepjanowy, który odegra sam kompozytor). Oczekiwany jest zjazd muzyków z całej Rosji.

— **Z opery wiedeńskiej.** Dzienniki donoszą, że angażowany na dyrektora cesarskiej opery w Wiedniu, p. Gregor z Berlina, zapewne nie obejmie tego urzędu. Od chwili podpisania kontraktu, intendentura zasypana jest egzekucjami na jego dochody, tak że nastąpiło już zupełne zniechęcenie i ofiarowują Gregorowi 50,000 kor. za odstąpienie od kontraktu; on jednak — według zapewnień — żąda 100,000 koron.

— **Monachjum.** Wanda Landowska, Jerzy Lalewicz i Juljusz Wolfson grali tu z wielkiem powodzeniem. Wkrótce koncertować będzie w Monachjum p. Zygmunt Szwarcenstein.

— **Zjazd towarzystw śpiewaczych w Pradze.** Czeskie towarzystwo śpiewacze „Hlahol“ w Pradze obchodzić będzie jubileusz z okazji 50-letniej rocznicy swego założenia. Obchód ma się odbyć 13 — 17 maja roku przyszłego. Jubileusz ten złączony jest z wielkim zjazdem towarzystw śpiewaczych czeskich i słowiańskich.

— **Nowe dzieła symfoniczne.** W ostatnich czasach literaturze muzycznej przybyły następujące dzieła orkiestrowe: Hermann Bischoff: Symfonja B-dur i E-dur; Emil Paur: Symfonja „In der Natur“; Delius Fryderyk: „Dans Rhapsody“, Ryszard Mandl: „Ouverture zu einem gasconischem Ritterspiele“; Reuss August: „Prolog fur grosses Orchester zu Hugo Hofmannsthals Der Tor und der Tod“; Ew. Strasser: Symfonja; Ryszard Metzdorf: poemat symfoniczny p. t. „Wiosna“; Jerzy Schumann: uwertura „Lebensfreude“; Draesecke: tragiczna symfonja; Hans Huber: symfonja böklinowska op. 115 (poznamy ją na abonamentowym koncercie symf. Fitelberga); W. Braunfels: warjacje symfoniczne; Fr. Delius: „Brigg Fair“; Fr. Gernsheim: „Zu einem Drama“; Ernest Rudorff: symfonja nr. 3; Frytz Volbach: symfonja h-mol; Othmar Schoeck: serenada na małą orkiestrę; Gerhard Schjelderup: „Zachód słońca w Himalayach“.

— **Bayreuth.** Przyszłoroczne przedstawienia rozpoczną się 22 czerwca. Program zapowiada 5 przedstawień „Śpiewaków norymberskich“, 7 „Parsifala“ i 2 „Pierścienia Nibelungów“.

— Następny (47 z kolei) **Tonkünstlerversammlung** des Allgemeinen Deutschen Musikvereins odbędzie się w r. 1911 w Heidelbergu.

— **Ze szkół muzycznych w Niemczech.** Konserwatorjum Klindwortha-Scharwenki w roku szkolnym 1909/1910 liczyło 708 wychowańców, konserwatorjum Sterna 1283, konserwatorjum Raffa w Frankfurcie nad Menem 209, konserwatorjum Hocha (tamże) 642, konserwatorjum w Wajmarze 186, konserwatorjum w Würzburgu 1002.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.